

HELGA CRANE: GLI ABITI DI UNA MIGRANTE/EMIGRANTE

Cristina Giorcelli*

Quando, nel 1865, fu promulgato il Tredicesimo Emendamento alla Costituzione degli Stati Uniti che aboliva la schiavitù ed emancipava gli schiavi, meno dell'otto per cento della popolazione afroamericana viveva nel Nord-Est, nel Mid-West, o nel West degli Stati Uniti. Nel 1900, il 90% degli afroamericani viveva ancora negli Stati del Sud. Tra il 1910 e il 1930 avvenne il primo movimento, chiamato della Grande Migrazione (*the Great Migration*), che portò molti di loro – specialmente dagli Stati rurali della Alabama, Louisiana, Mississippi e Texas – nelle città industriali del Nord – soprattutto a Chicago, New York, Philadelphia, Detroit, Pittsburgh. La mancanza di lavoro, la segregazione razziale, la paura dei linciaggi furono le cause principali di questa migrazione. La maggior parte degli storici ritiene che, in quegli anni, il fenomeno abbia interessato circa un milione e seicentomila individui.

Alcuni punti, all'interno del tema di questo numero della rivista, caratterizzano il mio intervento:

1. la protagonista del romanzo di cui tratterò non è tanto una emigrante (anche se per un breve periodo lo sarà), quanto, piuttosto, una migrante, che, per una serie di ragioni che ora illustro, condivide molte delle problematiche proprie agli emigranti;
2. se, infatti, come gli emigranti, in quanto afroamericana – è mulatta, di madre immigrante danese e di padre nero immigrante caraibico – è discriminata dai bianchi che rappresentano la maggioranza della popolazione nelle città del Nord in cui migra, a differenza di molti emigranti, non può neppure contare sul sostegno e sulla solidarietà dei membri dei due gruppi etnici di appartenenza: quello danese sarà solo o ostile o straniante, quello caraibico non comparirà mai e quello afroamericano non sarà da lei accettato, per le ragioni che vedremo;
3. all'inizio della narrazione la protagonista abita il Sud degli Stati Uniti, poi va al Nord, per tornare, alla fine, al Sud, ma, a differenza della maggior

* Università di Roma Tre.

parte degli emigranti nelle Americhe, all'inizio non è povera, e certamente non è illetterata, essendo un'insegnante universitaria. Si sarebbe, quindi, conquistata un posto nella società medio-borghese, se la miseria materiale e morale della sua famiglia di origine non fosse per lei fonte di costante imbarazzo e di profonda diffidenza da parte degli afroamericani di più lunga tradizione borghese; a causa delle sue scelte, tuttavia, ella sperimenterà alla fine anche la povertà;

4. il suo appartenere a due razze e l'essere a cavallo di due classi sociali (sia, sia) fa sì che, come molti emigranti, ella finisca per collocarsi o, perlomeno, sentirsi al di fuori di entrambe (né, né);
5. come ad un certo punto della narrazione ella stessa pensa, gli Stati Uniti sono il paese «where Negroes were allowed to be beggars only, of life, of happiness, of security [...] where everything had been taken from those dark ones, liberty, respect, even the labor of their hands [...] where if one had Negro blood, one mustn't expect money, education, or, sometimes, even work» (*Quicksand* 82). Non meno degli emigranti, dunque, negli Stati Uniti un essere umano dalla pelle scura è trattato come un fastidioso estraneo. Ella giunge, infatti, alla conclusione che «Life wasn't a miracle, a wonder. It was, for Negroes at least, only a great disappointment» (130). Come per molti emigranti, per questa protagonista 'il sogno americano' è, quindi, solo un incubo.

Quanto fin qui preannunciato, attutisce un poco la differenza tra 'emigrazione' (che implicherebbe uno strappo violento, uno spaesamento linguistico e culturale fonte di grande dolore, un allontanamento dalle proprie radici raramente volontario, in quanto dovuto a cause soprattutto economiche o politiche) e ciò che normalmente si intende per 'migrazione': nel senso di uno spostamento da un luogo ad un altro all'interno dello stesso paese, per un periodo definito o per sempre, con un significato che può accostarsi a ciò che viene generalmente designato come 'nomadismo'. In realtà, la migrazione della protagonista del romanzo in questione avviene per tre volte entro gli Stati Uniti, ma senza mai un indice di riferimento fermo cui appartenere: si tratterà, piuttosto, di una migrazione all'interno sia della cultura bianca dominante, che la rifiuta o la emargina, sia di quella nera patriarcale, cui per convincimenti (suoi) e per aspettative (degli altri) ella non si sente di aderire e che, quindi, anch'essa, o la rifiuta o la emargina. Lo scontro tra il suo modo di intendere la vita e quello degli 'altri' (bianchi e neri) è, dunque, per lei, inevitabilmente, causa di notevole sofferenza dal momento che non ha e non trova un qualsivoglia *ubi consistam*. Nel corso della narrazione, ella propriamente 'emigrerà' anche all'estero, come ho menzionato, per un periodo di tempo inizialmente indefinito, ma che si concluderà nel giro di poco più di un anno, costituendosi, a posteriori, piuttosto come una parentesi, come un tentativo fallito di ambientamento nell'altrove'.

La *Harlem Renaissance*: il corpo e l'abbigliamento

Nella Larsen (1891-1964) pubblicò il suo primo romanzo (di soli due), *Quick-sand* (*Sabbie mobili*), nel 1928 a New York, nella città, cioè, che negli anni 1920 aveva sancito la popolarità della cultura nera (specialmente nelle arti e nella musica) durante quella che viene chiamata la *Harlem Renaissance*, la quale, a sua volta, aveva dato una forte spinta al cosiddetto *New Negro Movement*. Una popolarità, tuttavia, non solo destinata a tramontare l'anno successivo con lo scoppio della Grande Depressione, ma spesso scossa, durante la sua stessa esistenza, da episodi e divieti più o meno sotterraneamente razzisti, di cui gli afroamericani avvertiti erano ben consapevoli. Se, infatti, durante la cosiddetta *Progressive Era* (che va dagli anni 1890 agli anni 1920), gli afroamericani del Nord non furono privati del diritto di voto come, a causa delle cosiddette *Jim Crow Laws*, i loro confratelli che vivevano in molti Stati del Sud, *de facto*, tuttavia, anche loro soffrivano di forme di segregazione – come, per esempio, il 'dover' vivere ad Harlem in cui, alla fine degli anni 1920, abitavano circa 200.000 afroamericani – o la penuria di lavori che non fossero, per le donne, solo quelli domestici e, per gli uomini, solo quelli, genericamente, di fatica. Va ricordato – perché menzionata nel romanzo in questione – che, in quegli anni, la YWCA fu l'organizzazione di ispirazione religiosa che molto fece per aiutare le donne afroamericane a trovare lavori discreti. Quindi, se la *Harlem Renaissance* fu un momento esaltante, fu, nondimeno, anche una parentesi effimera e mai veramente rassicurante per la popolazione nera, che, dopo il 1929, nelle grandi città industriali si ritroverà ad essere nuovamente e palesemente vittima di prevaricazioni e di soprusi. Una scrittrice sottile come Larsen sembra presagire in questo suo romanzo ciò che sarebbe successo di lì a poco.

In particolare, durante la *Harlem Renaissance* – che, incidentalmente, fu sostenuta anche da molti bianchi 'progressisti', i quali ne intuirono l'originale contributo alla cultura dominante – in un periodo di generale consumismo, il corpo del nero divenne un oggetto di consumo (reale o metaforico), sfruttato, per quelle che, con occhio primitivistico, i bianchi consideravano le sue principali caratteristiche: bellezza, plasticità, agilità, flessuosità, sensualità. Non a caso, sia in *Sabbie mobili*, come vedremo, sia nell'altro romanzo di Larsen, *Passing*, del 1929 (in cui la vicenda tratta del destino di due donne nere che 'passano', che, cioè, per il colore della loro pelle possono 'passare' per bianche, con tragiche conseguenze), il corpo del nero ha una fondamentale importanza.

Il titolo del romanzo, *Sabbie mobili*, si riferisce, essenzialmente, allo stato d'animo della protagonista, Helga Crane, sempre in preda ad inquietudini e ad ansie, mai a suo agio ovunque vada, mai accettata veramente per quella che è

da nessuno e, comunque, sempre immersa in un contesto di segregazione razziale che la opprime e la limita. Eppure, giovane, bella, colta, e dotata di buon gusto avrebbe molte qualità per poter essere apprezzata e per poter trovare un posto soddisfacente nella società, se non fosse vittima delle interconnessioni tra pregiudizi razziali, sessualità e genere. E, anche, tra questi tre fattori e i colori e i tessuti del suo abbigliamento. Fin dall'inizio della narrazione, infatti, i suoi vestiti vengono descritti minuziosamente perché servono allo scopo di designarne il gusto, la personalità, gli stati d'animo, mentre qualificano coloro che, proprio sulla base del suo abbigliamento, la giudicano.

Il corpo, oltre ad essere un'entità biologica, è il prodotto delle forze sociali che lo plasmano (come sostengono filosofi, sociologi, semiotici ed antropologi come Bryan S. Turner, Bakhtin, Bourdieu, Mauss, e Foucault, per menzionarne solo alcuni) e l'abito 'riveste' (appropriatamente) un importante significato culturale. Joanne Entwistle, sociologa dell'abito, ha scritto, «dress or adornment is one of the means by which bodies are made social and given meaning and identity» (Entwistle 274) e anche «dress in everyday life [...] is an intimate aspect of the experience and presentation of the self and is so closely linked to the identity that these three – dress, the body and the self – are not perceived separately but simultaneously, as a totality» (276). Il vestirsi è, quindi, un atto sia personale, sia sociale, in quanto viene operato «within the bounds of a culture and its particular norms» (277). Fino a qualche decennio fa, infatti, chi non si atteneva alle regole, per quanto riguardava occasioni sociali e relative fogge vestimentarie, veniva stigmatizzato o ridicolizzato e, comunque, rigettato dalla società (a meno che non facesse parte di una *couche* sociale cui era implicitamente e supinamente consentita una bizzarra estrosità). In modo analogo all'abito, come hanno sostenuto Judith Butler e Teresa de Lauretis, il 'genere' è il risultato di una costruzione culturale cui la moda e l'abito contribuiscono. Corpo, abito e genere costituiscono un trinomio ineludibile in *Sabbie mobili*.

Helga Crane: la *flapper*

Il romanzo inizia con la presentazione della protagonista, sola, di sera, nella sua camera-studio del prestigioso College per afroamericani nel Sud degli Stati Uniti in cui insegna, mentre indossa un «vivid green and gold negligée and glistening brocaded mules» (*Quicksand* 2). L'eleganza del suo abbigliamento così come dell'ambiente in cui vive vengono subito sottolineati. La voce narrante ci informa che la nubile Helga ama i bei vestiti, tanto che «Most of her earnings had gone into clothes» (6). Negli anni 1920, a causa del consumismo,

le donne che spendono molto per sé rischiano anche di divenire oggetti di consumo se, come afferma Jean-Christophe Agnew, «a commodity aesthetic» implica l'abbattimento delle barriere tra il sé e l'oggetto del desiderio, dal momento che «Such an aesthetic regards acculturation as if it were a form of consumption and consumption, in turn, not as a form of waste or use, but as deliberate and informed accumulation» (Agnew 135) D'altra parte, come ha sostenuto un'altra sociologa, Mica Nava, «The buying of commodities [...] can be understood both as a source of pleasure and power for women (it has indeed given 'a sense of identity, purpose, and creativity')» (Nava 208), anche se si tratta di un piacere e di un potere illusorio e di breve durata. Come, più avanti, veniamo informati, infatti, «Always she had wanted, not money, but the things which money could give, leisure, attention, beautiful surroundings. Things. Things. Things» (*Quicksand* 67). E tra queste 'cose', certamente, i vestiti. Nella loro quantità e per il fatto di essere 'mostrati' agli altri essi, oltre che darle piacere e un senso di identità, sembrano costituire una forma di compensazione alle sue frustrazioni, dal momento che, secondo i parametri indotti dalla cultura consumistica, le fanno ritenere che il suo valore dipenda 'anche' dalle merci che la adornano. Va incidentalmente ricordato che, in quegli anni, il cinema fu un'influenza maggiore nel propagare la cultura consumistica, soprattutto per quanto riguarda gli abiti e gli accessori.

Nonostante il possesso di tutte queste 'cose', Helga non è felice perché disprezza quel College, la cui direzione ritiene ipocrita e coartante. Come veniamo a sapere, «She could neither conform, nor be happy in her unconformity» (7). L'ipocrisia dei suoi superiori si manifesta anche nei confronti degli abiti indossati dai membri della comunità, per i quali essi raccomandano solo colori scuri (nero, grigio, marrone, blue scuro). Helga è convinta, invece, che «dark-complexioned people *should* wear yellow, green, and red». Nello stato di rivolta interiore in cui si trova, Helga adotta per sé colori quali, «dark purples, royal blues, rich greens, deep reds» e per quanto riguarda le stoffe «soft, luxurious woolens, or heavy, clinging silks [...]. Old laces, strange embroideries, dim brocades» (18). Si tratta di colori e di tessuti, che, a ben guardare, non sono né sgargianti, né pacchiani, ma sono variazioni raffinate all'interno delle norme imposte dall'alto. Da ricordare che all'inizio del secolo le nuove tecniche per la tinteggiatura dei tessuti avevano molto allargato la gamma dei colori e delle tonalità possibili e le stoffe in voga erano, per l'appunto, lo *chiffon*, il taffetà, la seta, il velluto, il broccato. Inoltre, per quanto riguarda gli ornamenti, collane di materiali non preziosi – introdotti copiosamente dal 1924 da Coco Chanel – piume, fiori, pizzi erano gli accessori più usati. Ciò nonostante, per la sua indipendenza, Helga irrita i suoi superiori: «Her faultless, slim shoes made them [i superiori] uncomfortable, and her

small plain hats seemed to them positively indecent» (18). Non a caso, il linguaggio qui impiegato è quello che si adotta per giudicare il comportamento sessuale. Gli anni 1920, come sappiamo, videro il trionfo dello stile 'giovanile', alla *garçonne*: abiti sul ginocchio, senza punto vita o col punto vita sui fianchi, indossati senza corsetti, capelli corti alla Giovanna d'Arco, cappelli a *cloche*, scarpe con tacco medio-alto, ma robusto così da tenere il corpo in bilico mentre balla al ritmo del *charleston*. È evidente, quindi, che il modo di vestire di Helga è quello alla moda, quello della *flapper*, che se, per la sua novità e per lo stile libero nei movimenti e negli atteggiamenti, lasciava perplessi gli stessi bianchi, veniva stigmatizzato dalla comunità afroamericana borghese per il timore che le sue rappresentanti venissero giudicate donne di strada. La prostituta nera fu, in quegli anni, infatti, una ossessione per la borghesia nera, perché turbava il difficile equilibrio che essa tentava di stabilire con la borghesia bianca. Non solo ma la borghesia nera era inconsapevolmente permeata dagli stereotipi sessisti nei confronti della donna nera ereditati, paradossalmente, dai bianchi, i quali cercavano, in questo modo, di giustificare lo sfruttamento sessuale che, per secoli, avevano perpetrato sulle schiave. La prostituta nera (una donna spesso proveniente dagli Stati del Sud, arrivata nelle grandi città del Nord senza alcun sapere o con saperi poco utili nelle aree industriali, e finita a vendersi sui marciapiedi) divenne un vero e proprio capro espiatorio della loro, reciproca (sia dei bianchi, sia dei neri), paura del sesso interrazziale e dell'incrocio delle razze. Già all'inizio del secolo, lo storico-sociologo W.E.B. DuBois aveva raccomandato ai suoi confratelli afroamericani severi costumi morali al fine di migliorare la razza. Egli si era rivolto soprattutto a quelli che aveva chiamato i 'Talented Tenth', cioè, l'*élite* maschile nera che, come ha sottolineato Kimberley Roberts, nei confronti delle donne nere «unfortunately reinscribed the very patriarchal codes they so despised under their white masters» (Roberts 130). Negli anni 1920 anche la Chiesa Battista, di cui facevano parte la maggior parte degli afroamericani, raccomandava alle donne una «politics of respectability» (cit. in Roberts 109). In questo modo, «By using the iconography of clothing as a symbolic register, Larsen successfully taps into the arguments raging during her time about proper behavior for black women» (Roberts 113). D'altraparte, in una società sessista ogni donna può essere vista come una prostituta. Luce Irigaray ha giustamente affermato che «A commodity – a woman – is divided into two irreconcilable bodies: her 'natural' body and her socially valued, exchangeable body» (180). Non a caso, la virtuosa Helga, in quanto nera, sola ed elegante, per ben tre volte verrà ritenuta una prostituta. Contro una visione così 'essenzialista' e totalizzante, che o nega il corpo e la sessualità femminili o relega entrambi in un ruolo infamante, si dibatte inutilmente Helga.

Helga Crane: conformismo e seduzione

L'insoddisfazione la spinge, dunque, a lasciare precipitosamente il College e ad andare a Chicago, sperando nel sostegno morale e nell'aiuto economico di uno zio, fratello della madre danese. Ma la bianca moglie di lui la getta quasi fuori casa, proibendole di ritornare. Disperata, di sera, sola per le strade della grande città ella appare a chi la vede – sia bianco, sia nero – (per il pregiudizio e razziale e di genere) come, per l'appunto, una prostituta. Non sappiamo come sia vestita, ma, inevitabilmente, con gli abiti che possiede, vale a dire con uno di quelli colorati e di tessuto prezioso che indossava al College. Nei giorni successivi, quando va a cercare lavoro, invece, indossa «the plainest garments she possessed, a suit of fine blue twill faultlessly tailored, from whose left pocket peeped a gay kerchief, an unadorned, heavy silk blouse, a small, smart, fawn-colored hat, and slim, brown oxfords» (*Quicksand* 31). Abbigliata con gusto, ma con colori scuri, tranne per la civetteria del fazzoletto dal colore «allegro» che fuoriesce dal taschino, Helga sembra aver imparato la lezione dell'apparire (che nulla ha necessariamente a che fare con l'essere), anche se non ottiene subito un lavoro. Con nessuna prospettiva ancora di trovarlo e pochi soldi in tasca, non rinuncia, però, come ogni 'compratrice compulsiva' degna di questo nome, a spendere quasi tutto ciò che possiede in un libro e, soprattutto, in un borsa di stoffa arabescata: vale a dire, in «things which she wanted, but did not need and certainly could not afford» (32). Qualche giorno dopo, però, viene assunta (non a caso, grazie ad una agenzia della YWCA) come segretaria da una oratrice nera. Con lei va a New York, dove decide di restare. Da questa sua prima benefattrice apprende che, in quella classe sociale medio-borghese, gli afroamericani non parlano né di incroci di razze, né di eventuali adulteri (come è o potrebbe essere, invece, la storia dei suoi genitori). A New York viene accolta nella ricca casa di una vedova afroamericana alto-borghese, Anne, che si batte per i diritti degli afroamericani. Dopo un primo periodo in cui Helga è soddisfatta e, in un ambiente elegante, veste «a flattering thing in green chiffon» (55) (il fatto che l'abito venga chiamato «thing» mostra la disinvolta noncuranza con cui, in quell'ambiente raffinato, ella indossa un capo così vaporoso e prezioso), ella comincia a scorgere l'ipocrisia anche di questa sua amica/mecenate, che odia i bianchi, ma che copia «their clothes, their manners, and their gracious ways of living» (48). Sempre più Helga si sente a disagio e, in contrapposizione alle idee di Anne, non vuole identificarsi con i neri, «She didn't, in spite of her racial markings, belong to these dark segregated people. She was different. She felt it» (55). Sopraffatta dallo scontento, decide, allora, di lasciare anche New York per andare a Copenhagen, dai suoi parenti materni, dove pensa che avrebbe potuto restare anche per sempre e godere del «blessed sense of belonging to herself

alone and not to a race» (64). Quasi con un senso di sfida, per l'ultima serata a New York, in cui con i suoi amici neri va a ballare ad Harlem (con il cinema, il teatro e i bar, la sala da ballo era diventato un luogo di intrattenimento pubblico molto frequentato dalle donne), Helga veste un abito «too *décolleté*, and too *outré*», comperato mesi prima e mai ancora indossato: è un «cobwebby black net touched with orange» (56). Oltre al tessuto nero traforato (come, tradizionalmente, lo erano le calze delle prostitute), i qualificativi francesi di questa *mise* rendono l'idea del suo provocante 'sex appeal', anche se Helga non vuole sedurre nessuno. Ella sembra volerlo indossare solo contro il perbenismo della società nera che la circonda e, sfidandola, darle un addio per sempre.

Helga Crane: «a veritable savage»

Giunta a Copenhagen, però, con sua grande meraviglia, i suoi parenti la vestono, secondo il suo stesso giudizio, come una «veritable savage» (69), vale a dire, come un soggetto esotico/erotico (con grandi orecchini pendenti e grandi braccialetti, colori vistosi, cappelli a turbante, pellicce, piume, un soprabito di leopardo, e perfino «a nauseous Eastern perfume», 74). Il voyerismo feticistico dei suoi parenti e dei loro amici fa sì che, così agghindata, ella si senta «a pet dog», «a peacock», «a curiosity», «a stunt» (70-73). Se questo modo di vestire sembra avere, per i tratti spettacolari che esibisce, elementi in comune con quello da lei precedentemente e autonomamente adottato, di quello non ha, a giudicare dalla sua reazione, il senso della misura, il tratto che la voce narrante aveva definito come il suo «rare and intensely personal taste» (1). Infastidita, quindi, anche da questi parenti, che all'inizio aveva cercato di assecondare lasciandosi agghindare da loro secondo il modo in cui, per l'appunto, la 'vedono', ma che, in effetti, la riducono, ai suoi stessi occhi, ad oggetto sessuale da vendere e da comprare, Helga si sente anche dire che ha l'anima di una prostituta dal pittore danese che la vorrebbe 'perfino' sposare (dopo un primo tentativo di farne la sua amante). Ella decide, così, di abbandonare anche Copenhagen e rientrare a New York, anche se promette ai suoi parenti che sarebbe tornata. Qui, in una sera in cui era stata umiliata da un collega nero – da cui, più o meno coscientemente, era sempre stata attratta – dopo aver vagato, sola, per le strade della città, entra in una chiesa battista per ripararsi dalla pioggia e dal vento, avendo indosso un vestito rosso che, per le intemperie, aderisce strettamente al suo corpo. Non casualmente il vestito è rosso, un colore demandato tradizionalmente a rappresentare la passione, la sessualità, lo sfrenato erotismo. Infatti, anche la comunità nera riunita in preghiera la scambia, ed è la terza volta, per una prostituta: per l'appunto, per una «scarlet woman» (112).

Nella confusione mentale e nel disagio fisico in cui si trova, circondata da credenti che pregano, cantano, piangono e si contorcono per terra, Helga opera che la religione e il ministro di quella chiesa la possano liberare dal suo ineludibile senso di solitudine e di spaesamento e, quindi, la possano salvare dall'infelicità.

Helga Crane: un corpo s-vestito

Dopo una notte passata con il «pomposo» e «untuoso» (118) reverendo Pleasant Greene, il giorno dopo decide di sposarlo e tornare con lui nel Sud, in una comunità rurale dell'Alabama che scopre essere di grande povertà. In un primo tempo si propone di dare un senso alla sua vita prodigandosi in consigli e suggerimenti alle parrocchiane con l'intento di migliorarne le misere condizioni di vita, ma queste donne o non la capiscono o non concordano, come lei, del resto, non comprende loro, così che questa sua pratica assistenziale sfocia in un reciproco compatimento. Nella sua nuova esistenza Helga, che prima non aveva mai pensato al suo corpo se non come «something on which to hang lovely fabrics» (123), si trova a doversi confrontare con esso, in quanto sempre sofferente a causa delle quattro gravidanze portate avanti in quattro anni. Dopo l'ultima, che quasi la uccide, fantastica che abbandonerà tutto e tutti e tornerà a vivere in città, tra persone con cui ha qualcosa da condividere, lontana da quel marito che la disgusta, che, anzi, ormai odia, e per il quale ella è soprattutto un oggetto di attenzione sessuale. Infatti, mentre, dopo l'ultimo parto, lentamente torna a vivere e ancora giace a letto, Helga si avvede che, guardando il suo seno, coperto solo da una camicia da notte in «filmy crêpe» – un residuo, come lei stessa deve ammettere, «of prematrimonial days» – lui 'trasale'. Per Helga questo «reminder of her desirability was like the flick of a whip» (129). Non casualmente, solo questo capo di biancheria intima di Helga viene menzionato in questa parte del romanzo: non l'amore, non la felicità, non 'le cose', che ormai non si può più permettere, ma solo il sesso legittimato dal matrimonio, il sesso come dovere, riassume tutta la sua vita nel Sud. Il libro termina informando che, a dispetto dei suoi sogni di liberazione e di autonomia, la quinta gravidanza, che le potrebbe essere fatale, è per lei cominciata. Il corpo, quello di una donna e di una donna nera, un corpo doppiamente sessualizzato dai pregiudizi correnti tanto dei bianchi quanto dei neri, che ha attratto, ma solo sessualmente, tutti gli uomini che ha incontrato – in quanto, a causa del loro sessismo, essi hanno tradotto in volontà di possesso anche il suo fascino intellettuale, che diventa, per loro, un altro attributo sessuale – ormai, questo corpo, la tradisce. Benché fin dal 1913 un

medico come Margaret Sanger avesse cominciato la sua campagna a favore della contraccezione, molte restrizioni legali e religiose avevano limitato la sua influenza alle classi media e alta. Sposata ad un ministro del culto, Helga non sa/non può dissociare il piacere sessuale dalla riproduzione (anche se ormai le idee di sessuologi come Freud, Havelock Ellis, Ellen Key erano piuttosto diffuse) (Dumenil 132). Per quanto riguarda l'abbigliamento, al Nord, in Europa, e al Sud, quello di Helga più che come indice di cultura viene visto, secondo la concezione tradizionale (da parte sia di neri, sia di bianchi, sia di uomini, sia di donne), come mezzo per sedurre. E, in effetti, questo succede ovunque; variano solo le conseguenze: a causa di ciò che indossa, gli afroamericani la rimproverano, gli europei la ammirano per la sua 'differenza', il marito nero 'trasale', aspettandosi da lei un'implicita e contrattualmente doverosa sottomissione, a qualunque costo – anche della sua stessa vita. Certamente Helga è vittima del consumismo di quegli anni – un consumismo che, come hanno scritto Marcuse e Foucault, rappresentò una nuova forma di subordinazione per le donne: questa volta da parte del sistema capitalistico, che, attraverso il culto della bellezza e della giovinezza, fece della donna, invece che il soggetto di una conquistata libertà politica ed economica, un oggetto sessuale reclamizzato da giornali, film, pubblicità. Helga, tuttavia, è anche (e forse ancora di più) vittima della biologia (non assistita) e di una visione stereotipata della femminilità – quella che dà per scontato che una donna che veste in modo non conformistico sia una prostituta e che il ruolo primario della donna sia quello di madre e moglie (come le ricordano le parrocchiane del marito). Se nella rivoluzione dei costumi sessuali degli anni 1920 s'incentrò e si esaurì la lotta della donna bianca per l'indipendenza – tanto che una femminista come Charlotte Perkins Gilman dichiarò che la libertà sessuale della donna era diventata «a free ticket for selfish and fruitless indulgence» (cit. in Dumenil 138) – per la donna nera, gravata dagli stereotipi creati dai bianchi ed ereditati dai neri, la libertà di scelta, in quegli anni di supposta sfrenata autonomia, fu ancora più chimerica.

In questo romanzo Larsen presenta il tema dell'oppressione razziale attraverso tecniche di sperimentazione (quali la voce e il punto di vista del narratore che si intersecano con quelli della protagonista così da rendere problematica ogni pretesa di oggettività e, quindi, ogni forma di pre-giudizio), che ne fanno uno dei capolavori della narrativa modernista.

Bibliografia citata

- Agnew, Jean-Christophe. "A House of Fiction: Domestic Interiors and the Commodity Aesthetic". Simon Bronner (ed.). *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*. New York: Norton. 1982: 133-155.
- Bakhtin, Michail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press. 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press. 1984.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. London: Routledge. 1993.
- Dumenil, Lynn. *Modern Temper. American Culture and Society in the 1920s*. New York: Hill and Wang. 1995.
- Entwistle, Joanne. "Addressing the Body". Malcolm Barnard (ed.). *Fashion Theory. A Reader*. London: Routledge. 2007: 273-291.
- Foucault, Michel. *Technologies of the Self*. Amherst: University of Massachusetts Press. 1988.
- . *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage. 1995.
- Irigaray, Luce. *The Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press. 1985.
- Larsen, Nella. *Quicksand & Passing*. London: Serpent's Tail. 1989.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 1987.
- Mauss, Marcel. "Techniques of the Body". *Economy and Society*, 2 (1973), 1: 70-88.
- Marcuse, Herbert. *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. London: Routledge. 1964.
- Nava, Mica. "Consumerism and Its Contradictions". *Cultural Studies*, 1 (1987), 2: 204-210.
- Roberts, Kimberley. "The Clothes Make the Woman: The Symbolics of Prostitution in Nella Larsen's *Quicksand* and Claude McKay's *Home to Harlem*". *Tulsa Studies in Women's Literature*, 16 (Spring 1997), 1: 107-130.
- Turner, Bryan S. *Body and Society. Explorations in Social Theory*. London: Sage. 2008.